

Rencontres philosophiques de Langres (2019) – Le Temps

Séminaire : « Battre la mesure »

Le projet de ce séminaire est de partir des approches technique et scientifique de la mesure du temps grâce à un retour sur les instruments de mesure et sur la définition physique de phénomènes tels que l'onde musicale. Après avoir rappelé les arguments d'une critique de la mesure objective qui peut faire triompher l'intuition de la durée, il s'agit aussi d'entendre la mesure comme appréciation de la valeur et de mettre en évidence les opérations d'évaluation qui soutiennent le rythme de nos vies. En ce dernier sens, l'instant qui semblait échapper à toute mesure se dote d'une épaisseur, voire d'une verticalité dont le sujet mesure le retentissement lorsque l'instant mémorable bat le rappel du souvenir.

Aperçu de la première séance du séminaire du vendredi 4 octobre 2019 :

Passer à la mesure ou se passer de la mesure ?

Martine Gasparov

Professeur de philosophie et professeur-relais au musée des Arts et Métiers

martine.gasparov@ac-paris.fr

Nicolas Dubuisson

Professeur de sciences physiques et professeur-relais au musée des Arts et Métiers

nicolas.dubuisson@ac-paris.fr

La mesure du temps pose assurément des problèmes scientifiques et techniques. Mais elle engage aussi d'autres formes de difficultés, notamment religieuses, politiques, sociales et philosophiques : la mesure relève-t-elle vraiment d'un ordre propre au réel ou n'est-elle qu'un artifice strictement conventionnel ? L'ambition qu'a la raison humaine de mettre en ordre « le ciel et la terre » facilite-t-elle vraiment l'organisation sociale ou n'instaure-t-elle pas une relation biaisée au temps ? Le temps est-il enfin le temps de Dieu ou celui des hommes ?

Ces questions se cristallisent particulièrement au 16^e siècle, période de complète réorganisation temporelle. Trois changements majeurs en attestent : l'adoption du commencement de l'année au 1^{er} janvier décrétée sous Charles IX, en 1563, la disparition du recours aux heures inégales, la mise en place du calendrier grégorien à partir de 1582.

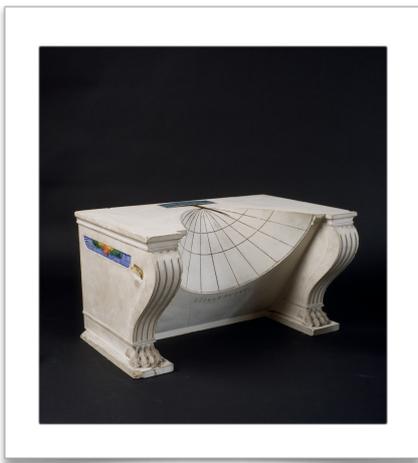
Sans en être acteur, Montaigne est le témoin de cette évolution, témoin érudit dont les écrits (*Journal de voyage* et *Essais* III, 11 notamment) nous donnent quelques indications rares mais précieuses sur la manière dont un gentilhomme de sa condition pouvait se rapporter au temps. De son point de vue, les changements de calendrier et de calcul des heures peuvent paraître artificiels ou arbitraires : la réforme grégorienne correspond à la reprise en main du calendrier par l'Église, alors que l'avènement des heures égales, qui coïncide avec l'abandon des heures canoniales régissant les temps de prière par exemple, traduit quant à lui une sorte de sécularisation de la mesure du temps.

Toutefois ces changements sont peut-être moins dogmatiques que ne le laisse penser Montaigne. Un parcours dans les collections du musée des Arts et Métiers permet de retracer l'évolution de notre rapport au temps, à sa mesure et à son décompte, et d'interroger son caractère empirique.

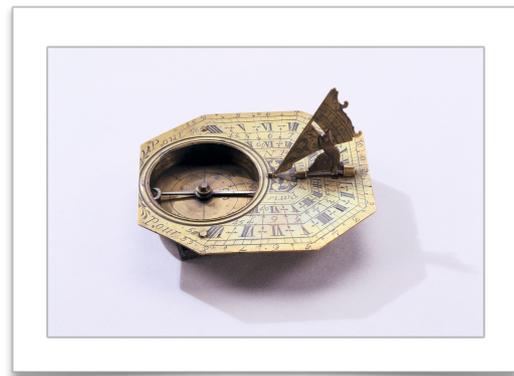
Parcours dans les collections du musée des Arts et Métiers :

I- Quelques considérations astronomiques nous permettent d'abord de nous convaincre de la complexité des phénomènes et fournissent les outils nécessaires à la compréhension du fonctionnement des cadrans solaires.

II- L'étude de l'évolution des cadrans solaires nous amène ensuite à comprendre la situation à laquelle conduit leur usage à la fin du 16^e siècle : une définition locale du temps, et des conventions très variables d'une région à l'autre.



Reconstitution d'un cadran solaire
conique phénicien, 1870
Inv. 09426



Cadran solaire horizontal portable, 1690-1730
Inv. 10519

III- La description du principe de l'astrolabe, perfectionné par les Arabes et diffusé en Europe à la fin du Moyen-Âge, est l'occasion d'aborder le passage des heures inégales aux heures égales.

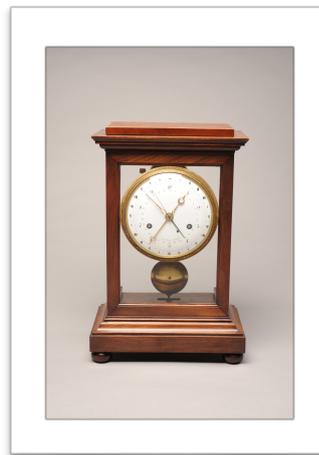


Astrolabe par Arsenius, 1569
Inv. 03907

IV- L'étude de l'évolution de l'horlogerie mécanique prolonge cette réflexion et permet aussi d'évoquer l'unification de la mesure du temps à l'échelle nationale puis internationale entreprise à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle.



Pendule portative japonaise à heures inégales, 1775-1825
Inv. 22035



Pendule à temps décimal et sexagésimal, 1794
Inv. 14568

V- Enfin l'évocation de l'horlogerie à quartz et du temps atomique permet d'achever ce panorama de l'histoire de la mesure du temps par des considérations relatives aux enjeux contemporains.



Horloge atomique à vapeur de rubidium, 1964
Inv. 22333

Site du musée des Arts et Métiers :

<http://www.arts-et-metiers.net>

Site de la photothèque du musée :

<https://www.arts-et-metiers.net/musee/phototheque>

Adresse mail des professeurs-relais du musée :

musee-profsrelais@cnam.fr

Troisième séance : *Prendre la mesure de l'instant (Montaigne)*

Martine Gasparov

Dans le chapitre « Des boiteux » (III, 11), Montaigne a montré que la mesure du temps ne permet pas de mieux appréhender sa réalité, bien au contraire.

Dès lors, comment se rapporter au temps ?

Cette question semble être au cœur des *Essais* et paraît préoccuper Montaigne tout au long de sa vie. Le temps chez Montaigne, c'est surtout le présent. Mais le sens qu'il donne à ce présent évolue de manière significative au fil de l'écriture des *Essais* ; il est possible de distinguer trois manières d'appréhender l'instant présent, - qui vont clairement dans le sens d'un approfondissement :

- **I.** L'instant n'est d'abord qu'une « *étoile dans le cours infini d'une nuit éternelle* », c'est-à-dire un éclair perdu dans l'immensité de l'éternité. C'est surtout dans le 1^{er} livre (1572-1576) que sera développée cette thématique de l'instant ponctuel, métaphore de la vie brève, coincée entre deux néants (celui d'avant notre naissance et celui qui suit notre mort).
- **II.** L'instant, c'est aussi ce qui passe, un moment de transition que Montaigne cherche à saisir dans ce qu'il a de changeant ; cet aspect de l'instant est évoqué au début du chapitre 2 du 3^e livre des *Essais* (Du repentir - 1586).
- **III.** C'est dans les dernières pages des *Essais* (1588) que l'instant va acquérir une véritable consistance. Il devient le moment présent, le moment vécu avec intensité qui ne peut être appréhendé comme tel que parce qu'il est saisi par la conscience, mais aussi certainement par le travail d'écriture qui est le seul capable de lui donner profondeur et épaisseur.

I. Le temps pour chaque homme, c'est d'abord le moment présent, celui de notre vie, qui est comme un « point » d'ancrage dans le monde.

Dans le chapitre 20 du 1^{er} livre des *Essais* (1572), Montaigne reprend la thématique antique de la « brièveté de la vie ». Il a alors 39 ans et il sait que la mort peut arriver à tout moment. Il rappelle que beaucoup d'hommes, qu'ils soient connus ou non, sont morts avant cet âge et que la mort peut prendre chacun, ou plutôt le surprendre à tout moment. Il ne manque pas d'énumérer des morts étranges et insolites que personne, pas même le premier concerné, n'aurait pu prévoir ; il donne l'exemple d'un duc de Bretagne étouffé par la foule, d'un roi en se divertissant, d'un de ses ancêtres heurté par un pourceau, d'Eschyle assommé par une carapace de tortue échappée des griffes d'un aigle, d'un autre homme asphyxié par un grain de raisin, d'un autre encore tué par l'égratignure d'un peigne, etc.

Dès lors, reprenant la tradition stoïcienne, Montaigne montre comment il faut parvenir à s'accoutumer à l'idée de la mort, essayer d'appivoiser sa crainte et finalement, pour reprendre le titre du chapitre et l'emprunt fait à Cicéron, qu'il faut « apprendre à mourir ».

Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant la reprise montaignienne de cette thématique antique, que la conception du temps dans ce chapitre. Car c'est bien la perspective de la mort qui donne au temps sa tonalité et son sens particulier. En effet, devant la mort, il y a comme une perte de

spécificité de chaque jour, de chaque heure, de chaque minute et le temps se définit alors, non pas selon un rythme irrégulier et inégal, mais comme une succession d'instants homogènes et équivalents. La mort, en projetant son ombre sur la vie, lui donne une teinte uniforme ; face à la mort possible qui peut surgir à tout moment, il y a comme une indifférence au contenu d'une journée ou d'une heure et chaque jour équivaut à un autre. « Tout ce qui peut être fait un autre jour, dit Montaigne, le peut aujourd'hui ». Certes, Montaigne rappelle ici qu'il ne faut pas remettre au lendemain ce qui peut être fait aujourd'hui, mais il suggère aussi l'idée qu'il n'y a pas de moment meilleur ou plus approprié qu'un autre si l'on tient compte que l'on peut, à chaque instant, mourir. Il s'agit simplement d'être prêt quand elle arrivera, qu'on soit en train de travailler, de faire la guerre ou de planter ses choux.

C'est cette proximité de la mort, son imminence toujours menaçante qui a tendance à tout niveler ; elle égalise les différences d'humeur, de conditions ou d'activités : que l'on soit « gaillard » ou « fiévreux », « en la mer » ou « en nos maisons », « en la bataille » ou « en repos », la mort « nous est également près ». Ce nivellement qualitatif se double d'une forme d'égalisation quantitative : « Si vous avez vécu un jour, vous avez tout vu. Un jour est *égal* à tous les jours. », dit-il.

Face au spectre de la mort, il y a finalement peu de différences entre avoir une vie longue ou une vie brève. Reprenant Cicéron, il évoque des petits insectes (certainement ceux qu'on appelle des éphémères) étudiés par Aristote qui vivent sur la rivière d'Hypanis (fleuve Kouban au nord du Caucase) et qui ont une durée de vie extrêmement courte, quelques heures à peine. L'éphémère qui meurt à 8 heures du matin meurt en jeunesse, celui qui meurt à 5 heures du soir meurt en sa décrépitude. Cette distinction apparaît si infime en comparaison de notre temps de vie qu'il est même difficile de parler de différence. Mais au regard de l'infinité du temps, il y a finalement peu de différence entre la vie d'un homme et la vie d'un éphémère. C'est ce qui conduit Montaigne à dire que : « Le longtemps vivre [et] le peu de temps vivre est rendu tout un par la mort ». Notre vie ne pèse pas grand chose au regard de l'éternité qui l'entoure et le temps est fondamentalement ce qui nous échappe.

Même si la perspective n'est pas du tout la même, c'est ce même constat que fera Montaigne à la fin de l'Apologie de Raymond Sebond (1576). Dans ce chapitre, le point de vue n'est plus existentiel, mais épistémologique.

La question est alors de savoir si on peut saisir intellectuellement ou théoriquement l'instant présent ?

Certes, fait remarquer Montaigne, il y a bien des mots pour désigner le présent, l'instant, le maintenant, - mots dont nous comprenons le sens et dont nous faisons régulièrement usage. Mais à peine la raison tente-t-elle d'y voir plus clair, qu'elle « détruit » tout sur le champ. L'instant ou le présent ou le maintenant qui pouvait avoir une unité et une réalité est, d'un coup, « fendu en deux » : en effet, la raison ne parvenant pas à saisir le point de passage de l'instant présent, il devient immédiatement du passé et du futur en cessant d'être du présent. Vouloir le saisir, revient à vouloir « empoigner de l'eau », car le temps est une réalité inconsistante, sans épaisseur, une « matière coulante et fluante ».

II.

Pour autant, Montaigne n'en reste pas là. Reprenant ce même motif du temps qui passe et qui nous échappe quelques années plus tard dans le troisième livre des *Essais*, au début du chapitre 2 (1586), il opère un changement de taille dans ses analyses. Rappelant l'idée héraclitéenne que rien ne demeure identique à soi et que, selon la formule célèbre, « le monde n'est qu'une branloire pérenne », il montre clairement que l'ensemble de la réalité est prise dans une mobilité universelle. Mais il va parvenir à réaliser un tour de force remarquable qui consiste à donner de la constance et de la consistance à ce qui paraît au contraire inconstant et inconsistant, sans pour autant faire appel à un arrière-monde, comme c'était le cas chez Platon.

Pour cela, Montaigne montre qu'il est important d'abord d'en finir avec une illusion : celle de croire en la permanence de certaines réalités : « Le monde n'est qu'une branloire pérenne¹. Toutes choses y branlent² sans cesse ; La terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Egypte : Et du branle public³, et du leur. La constance même, n'est autre chose qu'un branle plus languissant. » Même ce qui semble le plus immobile et le plus constant n'échappe pas à la règle du devenir : même « la terre » qu'on croyait immobile est peut-être, et selon les récentes hypothèses de Copernic, en mouvement. Et même les réalités qui apparaissent dans une immuabilité irréductible, qu'elles soient naturelles (les « rochers du Caucase ») ou le résultat de constructions humaines (les « pyramides d'Egypte ») ne sont pas exemptes de modifications liées aux événements climatiques (intempéries, tremblements de terre...) ou aux altérations humaines. Rien n'est dans ce monde jamais éternellement identique à soi. Pour autant, ces changements constants ne sont pas un obstacle à la connaissance pour Montaigne,

Son ambition n'est absolument pas de produire un nouveau discours philosophique de vérité, mais, et c'est là son originalité, de capter le changement dans ce qu'il a de changeant. « *Je ne peins pas l'être. Je peins le passage : Non un passage d'âge en autre, ou comme dit le peuple, de sept ans en sept ans : mais de jour en jour, de minute en minute* ». La pensée de Montaigne s'apparente donc ici à une « peinture ». La peinture est un exercice plus modeste que le traité philosophique dans la mesure où elle ne prétend pas aller au-delà des apparences ; il ne s'agit pas de capter une vérité éternelle, mais la singularité d'un instant, dans ce point de passage instable, ce moment de transition et de changement précaire, cette bascule délicate et fragile du moment qui s'apprête à disparaître. Et seul un peintre peut réaliser cette prouesse, un peu à la manière de Claude Monet qui s'essaye à capter la singularité d'un moment, en peignant la cathédrale de Rouen ou le Parlement de Londres à différentes heures de la journée. La peinture se rapproche alors ici de l'essai, de la tentative toujours renouvelée de saisir ce que la raison échoue à fixer, de l'expérience répétée et retravaillée à l'aune de changements toujours singuliers et irréductibles.

Montaigne ne cherche donc pas à éviter l'instabilité ou à la transmuier en stabilité ; il ne tente pas non plus de se prémunir contre l'irrésolution, ni de la transformer en certitude. Montaigne se délecte au contraire de cette inconstance, qui lui donne mille occasions de s'essayer, d'expérimenter, de savourer les différences et les dissonances des diverses expériences. Il y a là tout un art de la

¹ Est en mouvement perpétuel

² Changent

³ Et du changement général

nuance qui le pousse à « accommoder [s]on histoire à l'heure. » Montaigne ne craint jamais de se contredire et c'est ce que montre l'écriture même des essais : il n'a jamais cherché à produire un discours unifié sous la forme d'une totalité cohérente ou d'un système organisé. Bien au contraire, il a toujours pris le soin de laisser apparaître les changements, les contradictions, les incohérences de son propos ; son manuscrit est truffé de reprises, de biffures et d'allongements ; il revendique au début du chapitre 37 du 2^e livre (De la ressemblance des pères aux enfants) cette volonté de laisser apparaître les évolutions de sa pensée : il compare son ouvrage à un fagotage de pièces disparates : « je ne corrige point mes premières imaginations [pensées] par les secondes ; peut-être quelques mots ; mais pour diversifier, non pour ôter ». Ce choix est lié au fait que le sujet (celui qui juge), tout autant que l'objet (ce qui est jugé) est soumis au changement. Et ce que l'on a pu penser hier ne correspond plus forcément à ce que l'on pense aujourd'hui.

⇒ **Sous ce deuxième aspect, l'instant est donc ce moment de transition que Montaigne cherche à décrire dans ce qu'il a de transitoire ; l'instant ici, c'est ce qui *pass*e mais pas forcément ce qui nous *échappe*. Pour autant, à ce stade, on reste encore à la surface de ce moment de transition, dans une description picturale qui ne saisit pas ce que l'instant peut avoir de profond. C'est en réinterrogeant la question du passage du temps dans le dernier chapitre des *Essais* que Montaigne parviendra à lui donner de la profondeur.**

III.

Qu'est-ce qu'un temps qui passe ? Mais aussi et surtout qu'est-ce que « passer le temps » ? Cette reprise de la question du « passage » du temps permet à Montaigne de l'aborder non plus sous l'angle de la passivité, mais sous celui d'une activité qui est tout autant celle de la conscience que celle de l'écriture (1587-1588).

Quittant les premières méditations de tonalité stoïcienne sur la mort que nous avons évoquées dans notre première partie, il opère dans le dernier chapitre un radical changement de perspective ; il refuse de consacrer son temps à apprivoiser la peur de la mort ; bien au contraire, il ne veut plus perdre son temps à penser à la mort parce qu'il sait que le temps de la vie est compté. C'est donc vers la vie qu'il se tourne, cherchant à employer son temps au mieux. C'est pourquoi il fustige tous ceux qui cherchent des passe-temps : « cette phrase ordinaire, de passe-temps, et de passer le temps, représente l'usage de ces prudentes gens, qui ne pensent point avoir meilleur compte de leur vie, que de la [laisser] couler et échapper : de la passer, gauchir, et autant qu'il est en eux, ignorer et fuir comme chose de qualité ennuyeuse et dédaignable » (474). Comment peut-on avoir le temps long quand on sait que la vie est brève ? Avoir des passe-temps pour combler le vide de l'ennui et laisser passer ainsi le temps, est une véritable contradiction, c'est laisser passer sa vie.

A l'inverse, il fustige ceux qui sont toujours pressés et impatientes : « Esope, ce grand homme, vit son maître qui pissait en se promenant, quoi donc, fit-il, nous faudra-t-il chier en courant. » Vouloir aller trop vite, désirer toujours plus, plus vite et mieux en un temps plus court, c'est faire preuve de folie, de démesure. Il faut savoir « ménager le temps », en faire un meilleur usage.

Voilà pourquoi Montaigne fait mention d'une sorte de « mode d'emploi »-du-temps adapté à chaque moment : « J'ai un dictionnaire tout à part moi : je passe le temps, quand il est mauvais et incommode : Quand il est bon, je ne le veux pas passer, je le retâte, je m'y tiens. Il faut courir le

mauvais, et se rasseoir au bon ». Les moments les plus ordinaires de notre existence sont généralement remplis par des occupations qui s'imposent à nous et qui peuvent être marqués par la fatigue, l'ennui ou la tristesse. Qui ne voudrait pas que les heures difficiles passent plus vite ? « Je passe le temps, quand il est mauvais ». On pourrait croire, dans un premier sens, que passer le temps, c'est essayer de se défaire au plus vite de ce mauvais moment. Mais, au sens littéral, Montaigne le passe aussi en ce qu'il le *subit*, il en pâtit (du latin *patior* qui signifie « supporter, souffrir »), comme quelque chose qui s'impose à lui de manière parfois douloureuse et qui le laisse comme passif et impuissant. Montaigne évoque souvent ses soucis domestiques liés à la gestion de son domaine, que ce soient les récoltes souvent menacées par des intempéries ou des maladies, un personnel toujours à surveiller, voire à recadrer, ou des charges administratives auxquelles il ne peut se dérober. De ce fait, c'est aussi un temps qu'il passe au sens où il le *supporte* (au sens premier de « prendre en charge ») ; il supporte les contrariétés de la vie quotidienne dans la mesure où il les assume et s'en saisit à bras le corps parce qu'il sait qu'elles sont irréductibles. C'est finalement une autre manière de les faire passer plus vite. C'est pourquoi, s'imaginer qu'elles peuvent « passer » ou disparaître toutes seules, c'est se leurrer et faire perdurer les désagréments.

Cependant, il est évident que le temps n'est pas uniforme et que, si certains moments de l'existence nous paraissent interminables, d'autres semblent au contraire bien trop courts. Et ce n'est pas qu'une question de quantité, mais de qualité temporelle. Certes, Montaigne ne cesse de relever la fluence et l'extrême mobilité du temps qui le rend insaisissable. De ce fait, pour redonner une épaisseur à la temporalité, il vaut mieux, plutôt que de s'affliger de son inconstance, savoir paradoxalement accepter ce devenir permanent et prendre acte que nous sommes nous-mêmes, d'une certaine manière, inconstants : « Mais quoi, nous sommes partout vent. Et le vent encore, plus sagement que nous, s'aime à bruire, à s'agiter, et se contente en ses propres offices [fonctions], sans désirer la stabilité, la solidité, qualités non siennes » (468). Il faut prendre acte du fait que je suis ce que je vis, dans ce que cela a d'éphémère, mais pour cela, il faut y être intégralement, corps et âme : « quand je danse, je danse, quand je dors, je dors » : cela signifie que pendant que mon corps fait une chose, mes pensées ne doivent pas être « ailleurs », dans un passé regretté qui me rendrait nostalgique ni dans un avenir espéré qui me rendrait impatient. C'est en cela que, lorsque « [le temps] est bon, je ne le veux pas passer, [...] je le *tiens* », dit Montaigne. Le tenir, c'est ici s'en saisir par la conscience, par le redoublement de la conscience qui transforme l'instant dans ce qu'il a d'éphémère et d'évanescence en une épaisseur temporelle qui lui donne durée et intensité. Et cet acte de la conscience, au-delà de l'ancrage qu'il permet dans le présent vécu, contribue également à une jouissance redoublée de la vie : c'est pour cela que Montaigne peut dire : la vie, « je la jouis au double des autres : car la *mesure* en la jouissance dépend du plus ou moins d'application que nous y prêtons » (474). C'est le plaisir qui est ici central parce qu'il est ce par quoi le temps peut être moins fugace et ainsi prendre du « poids » : « Je veux arrêter la promptitude de sa fuite, par la promptitude de ma saisie : Et par la vigueur de l'usage, compenser la hâveté de son écoulement. A mesure que la possession du vivre est plus courte, il me la faut rendre plus profonde et plus pleine. Les autres sentent la douceur d'un contentement, et de la prospérité : je la sens ainsi qu'eux : mais ce n'est pas en passant et glissant » (475). Associer son âme à la perception corporelle, c'est donner toute sa mesure à l'instant ; « j'y associe mon âme [...] non pas pour s'y perdre, mais pour s'y trouver : Et l'emploie, à se mirer dans ce prospère état : à en *peser* et *estimer* le bonheur, et *amplifier* » (476).

La prise de conscience de l'instant présent est elle-même doublée par l'acte d'écriture qui en l'inscrivant matériellement dans l'espace de la page, lui donne une existence pérenne qui, sans cette opération, resterait éphémère, - ou à la mesure de la mémoire individuelle qui le vouerait à la disparition ; par ailleurs, en écrivant ses expériences, Montaigne façonne le moment vécu, le modèle, le cisèle à la manière d'un sculpteur pour lui donner forme et consistance et il peut ainsi prolonger ou accentuer le travail opéré par la conscience. L'instant n'est donc pas un point évanescent, mais une expérience savourée au-delà de sa présence effective.

Si ces analyses laissent clairement apparaître l'émergence d'une pensée moderne de la subjectivité, il n'en demeure pas moins que, chez Montaigne, c'est le corps qui constituera malgré tout *in fine* le fondement de cette mesure. Ainsi, passer le temps, c'est pour reprendre son expression : savoir « *vivre à propos* ». Cela ne signifie pas ici savoir saisir le moment opportun, le *kairos* ; ce n'est pas non plus, conformément à la tradition stoïcienne, vivre selon les règles de la nature (*kathekon*) ; l'expression montaignienne « *vivre à propos* » fait plutôt écho à la formule latine « *vivere ad propositum* », c'est-à-dire, littéralement, « vivre au service de ce qui est posé devant moi ». C'est pourquoi, c'est surtout le corps qui est invité à prendre la mesure de ce qui s'offre à moi dans l'instant présent. Contrairement à l'esprit qui peut avoir tendance à s'égarer dans des considérations abstraites et parfois fumeuses, mon corps possède une forme de sagesse naturelle qui sait tenir compte de ce qui se présente à lui de façon entière et spontanée, qui sait savourer « merveilleusement », mais en même temps simplement les plaisirs présents. Vivre à propos, c'est ainsi être capable d'embrasser la totalité dans l'instant, jouir physiquement de l'absoluité du présent dans le redoublement de la conscience ; c'est alors être entièrement à soi, corps et âme.

Battre la mesure de la mélodie, mesurer la battue du son :

la durée bergsonienne et la musique

(par Olivier Moulin)

Textes commentés

Langres – vendredi 4 octobre 2019 – séminaire « battre la mesure »

Premier moment : la mélodie comme métaphore de la durée

Dans l'Essai sur les données immédiates de la conscience, la mesure est ce qu'il faut battre (au sens de vaincre, dépasser) pour accéder à la réalité qui dure. La mesure semble en effet intégralement dépendante de l'espace. La durée est-elle alors démesurée ?

→ **Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris PUF, 2007, p. 74-75 :**

« La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. Il n'a pas besoin, pour cela, de s'absorber tout entier dans la sensation ou l'idée qui passe, car alors, au contraire, il cesserait de durer. Il n'a pas besoin non plus d'oublier les états antérieurs : il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité ? La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale. On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire. Telle est sans aucun doute la représentation que se ferait de la durée un être à la fois identique et changeant, qui n'aurait aucune idée de l'espace. »

Cette première caractérisation de la durée aboutit à un retour de la mesure, au sens musical du terme cette fois : « si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale. » La mesure semble ici représenter l'organisation qualitative de l'expérience temporelle de la mélodie, ce qui fait sa singularité. La durée ne peut donc pas se passer de mesure, sinon elle serait indifférenciée, perdrait cette hétérogénéité qui la définit.

La mesure ne définit plus la délimitation spatiale du temps, mais l'organisation dynamique des moments qui le constituent pas leur interpénétration réciproque :

→ **Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris PUF, 2007, p. 77 :**

« Si notre point conscient A n'a pas encore l'idée d'espace - et c'est bien dans cette hypothèse que nous devons nous placer - la succession des états par lesquels il passe ne saurait revêtir pour lui la forme d'une ligne ; mais ses sensations s'ajouteront dynamiquement les unes aux autres, et s'organiseront entre elles comme font les notes successives d'une mélodie par laquelle nous nous laissons bercer. »

→ **Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris PUF, 2007, p. 78 :**

« Il est vrai que nous comptons les moments successifs de la durée, et que, par ses rapports avec le nombre, le temps nous apparaît d'abord comme une grandeur mesurable, tout à fait analogue à l'espace. Mais il y a ici une importante distinction à faire. Je dis par exemple qu'une minute vient de s'écouler, et j'entends par là qu'un pendule, battant la seconde, a exécuté soixante oscillations. Si je me représente ces soixante oscillations tout d'un coup et par une seule aperception de l'esprit, j'exclus par hypothèse l'idée d'une succession : je pense, non à soixante battements qui se succèdent, mais à soixante points d'une ligne fixe, dont chacun symbolise, pour ainsi dire, une oscillation du pendule. - Si, d'autre part, je veux me représenter ces soixante oscillations successivement, mais sans rien changer à leur mode de production dans l'espace, je devrai penser à chaque oscillation en excluant le souvenir de la précédente, car l'espace n'en a conservé aucune trace : mais par là même je me condamnerai à demeurer sans cesse dans le présent; je renoncerai à penser une succession ou une durée. Que si enfin je conserve, joint à l'image de l'oscillation présente, le souvenir de l'oscillation qui la précédait, il arrivera de deux choses l'une : ou je juxtaposerai les deux images, et nous retompons alors sur notre première hypothèse; ou je les apercevrai l'une dans l'autre, se pénétrant et s'organisant entre elles comme les notes d'une mélodie, de manière à former ce que nous appellerons une multiplicité indistincte ou qualitative, sans aucune ressemblance avec le nombre : j'obtiendrai ainsi l'image de la durée pure, mais aussi je me serai entièrement dégagé de l'idée d'un milieu homogène ou d'une quantité mesurable. »

La mesure ne peut battre le temps (au sens d'une battue qui découle de la mélodie et ne s'impose pas à elle) que si on la pense comme immanente à l'organisation de la durée.

S'il y a une double mesure (spatiale et proprement temporelle), c'est bien que deux choses différentes sont mesurées dans la mélodie ou dans toute expérience en durée. Pour qu'il y ait mesure, il faut la rencontre entre deux choses : celui qui bat (musicien, observateur...) et ce qui est battu (durée). La mesure naît de la simultanéité entre les deux.

→ **Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris PUF, 2007, p. 82 :**

Il y a un espace réel, sans durée, mais où des phénomènes apparaissent et disparaissent simultanément avec nos états de conscience. Il y a une durée réelle, dont les moments hétérogènes se pénètrent, mais dont chaque moment peut être rapproché d'un état du monde extérieur qui en est contemporain, et se séparer des autres moments par l'effet de ce rapprochement même. De la comparaison de ces deux réalités naît une représentation symbolique de la durée, tirée de l'espace. La durée prend ainsi la forme illusoire d'un milieu homogène, et le trait d'union entre ces deux termes, espace et durée, est la simultanéité, qu'on pourrait définir l'intersection du temps avec l'espace.

Or s'il y a deux mesures, il faut qu'il y ait deux types de simultanéités :

→ **Henri Bergson, *Durée et simultanéité* (1922), Paris, PUF, 2009, p. 52 :**

« avant la simultanéité d'instant il y a la simultanéité de flux : « Nous appelons alors simultanés deux flux extérieures qui occupent la même durée parce qu'ils tiennent l'un et l'autre dans la durée d'un même troisième, la nôtre : cette durée n'est que la nôtre quand notre conscience ne regarde que nous, mais elle devient également la leur quand notre attention embrasse les trois flux dans un seul acte indivisible. »

→ **Henri Bergson, *Durée et simultanéité* (1922), Paris, PUF, 2009, p. 53 :**

« C'est donc la simultanéité entre deux instants de deux mouvements extérieurs à nous qui fait que nous pouvons mesurer du temps ; mais c'est la simultanéité de ces deux moments avec des moments piqués par eux le long de notre durée interne qui fait que cette mesure est une mesure de temps. »

La mesure, même spatiale, dépend d'une simultanéité avec une conscience. Le mesure temporelle qui bat le cœur de la mélodie est donc première par rapport à la mesure qui en bat les instants arrêtés par ses barres et ses rythmes délimités.

C'est cette mesure essentielle, qui vient des relations dynamiques organisant l'hétérogénéité de la durée, que le métronome manque, ainsi que le mathématicien :

→ **Henri Bergson**, *Durée et simultanéité* (1922), Paris, PUF, 2009, p. 45-46 :

« Mais s'il [le mathématicien] se demandait ce qu'il mesure, s'il fixait son attention sur le temps lui-même, nécessairement il se représenterait de la succession, et par conséquent de l'avant et de l'après, et par conséquent un pont entre les deux (sinon, il n'y aurait que l'un des deux, pur instantané) : or, encore une fois, impossible d'imaginer ou de concevoir un trait d'union entre l'avant et l'après sans un élément de mémoire, et par conséquent de conscience. [...] Sans une mémoire élémentaire qui relie les deux instants l'un à l'autre, il n'y aura que l'un ou l'autre des deux, un instant unique par conséquent, pas d'avant et d'après, pas de succession, pas de temps. On pourra n'accorder à cette mémoire que juste ce qu'il faut pour faire la liaison ; elle sera, si l'on veut, cette liaison même, simple prolongement de l'avant dans l'après immédiat avec un oubli perpétuellement renouvelé de ce qui n'est pas le moment immédiatement antérieur. On n'en aura pas moins introduit de la mémoire. À vrai dire, il est impossible de distinguer entre la durée, si courte soit-elle, qui sépare deux instants et une mémoire qui les relierait l'un à l'autre, car la durée est essentiellement une continuation de ce qui n'est plus dans ce qui est. »

Il y a toutefois une mesure possible de la durée, qui accompagne son organisation : un mouvement humain (le bras du chef d'orchestre) peut l'incarner. La mesure scientifique est-elle toutefois condamnée à la négliger, ou existe-t-il une mathématique proprement temporelle ?

Second moment : le son comme réalité temporelle

Bergson est parfois ambigu sur sa caractérisation de la durée, censée caractérisée l'ensemble hétérogène des événements, mais parfois décrite sous la forme abstraite critiquée par Bachelard :

→ **Henri Bergson, *Durée et simultanéité* (1922), Paris, PUF, 2009, p. 41-42 :**

« Une mélodie que nous écoutons les yeux fermés, en ne pensant qu'à elle, est tout près de coïncider avec ce temps qui est la fluidité même de notre vie intérieure ; mais elle a encore trop de qualités, trop de détermination, et il faudrait effacer d'abord la différence entre les sons, puis abolir les caractères distinctifs du son lui-même, n'en retenir que la continuation de ce qui précède dans ce qui suit et la transition ininterrompue, multiplicité sans divisibilité et succession sans séparation, pour retrouver enfin le temps fondamental. Telle est la durée immédiatement perçue, sans laquelle nous n'aurions aucune idée du temps. »

Pourquoi faudrait-il « effacer d'abord la différence entre les sons, puis abolir les caractères distinctifs du son lui-même » ? Au contraire, la durée est concrète, et n'est révélée que par les qualités temporelles des événements. L'exemple du son devient alors central pour comprendre comment, en prenant en compte toutes les données de la réalité, une mesure de celle-ci devient possible sans perdre pour autant sa réalité temporelle.

→ **Henri Bergson, *Durée et simultanéité* (1922), Paris, PUF, 2009, p. 43 :**

« à supposer que notre entourage « dure », rien ne prouve rigoureusement que nous retrouvions la même durée quand nous changeons d'entourage : des durées différentes, je veux dire diversement rythmées, pourraient coexister. Nous avons fait jadis une hypothèse de ce genre en ce qui concerne les espèces vivantes. [...] Toutefois nous n'apercevions alors, nous ne voyons, encore aujourd'hui, aucune raison d'étendre à l'univers matériel cette hypothèse d'une multiplicité de durées. »

L'hypothèse de la diversité des rythmes, mise ici de côté, doit être remise en avant pour comprendre la mesure réelle du temps, distincte de la mesure spatiale artificielle. Cela nous amène à une hypothèse peu développée par Bergson, alors qu'elle est annoncée dès l'Essai, sur une « étendue concrète » réelle, distincte de l'espace construit artificiellement par l'intelligence pour des visées utilitaires :

→ **Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris PUF, 2007, p. 71 :**

« Nous estimons d'ailleurs que si la représentation d'un espace homogène est due à un effort de l'intelligence, inversement il doit y avoir dans les qualités mêmes qui différencient deux sensations une raison en vertu de laquelle elles occupent dans l'espace telle ou telle place déterminée. Il faudrait donc distinguer entre la perception de l'étendue et la conception de l'espace »

→ **Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Paris PUF, 2007, p. 72 :**

« Cela revient à dire que l'espace n'est pas aussi homogène pour l'animal que pour nous, et que les déterminations de l'espace, ou directions, ne revêtent point pour lui une forme purement géométrique. Chacune d'elles lui apparaîtrait avec sa nuance, avec sa qualité propre. On comprendra la possibilité d'une perception de ce genre, si l'on songe que nous distinguons nous-mêmes notre droite de notre gauche par un sentiment naturel, et que ces deux déterminations de notre propre étendue, nous présentent bien alors une différence de qualité ; c'est même pourquoi nous échouons à les définir. A vrai dire, les différences qualitatives sont partout dans la nature; et l'on ne voit pas pourquoi deux directions concrètes ne seraient point aussi marquées dans l'aperception immédiate que deux couleurs. »

Où trouver cette étendue concrète ? pas seulement dans la manière dont les corps vivent leur rapport au monde, mais, si l'on en croit Matière et Mémoire, dans le cœur temporel de la matière qu'on peut saisir par le rythme constitutif de ses oscillations :

→ **Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (1896), Paris, PUF, 2008, p. 227-228 :**

« la question est justement de savoir si les mouvements réels ne présentent entre eux que des différences de quantité, ou s'ils ne seraient pas la qualité même, vibrant pour ainsi dire intérieurement et scandant sa propre existence en un nombre souvent incalculable de moments. Le mouvement que la mécanique étudie n'est qu'une abstraction ou un symbole, une commune mesure, un dénominateur commun permettant de comparer entre eux tous les mouvements réels ; mais ces mouvements, envisagés en eux-mêmes, sont des indivisibles qui occupent de la durée, supposent un avant et un après, et relient les moments successifs du temps par un fil de qualité variable qui ne doit pas être sans quelque analogie avec la continuité de notre propre conscience. Ne pouvons-nous pas concevoir, par exemple, que l'irréductibilité de deux couleurs aperçues tienne surtout à l'étroite durée où se contractent les trillions de vibrations qu'elles exécutent en un de nos instants ? Si nous pouvions étirer cette durée, c'est-à-dire la vivre dans un rythme plus lent, ne verrions-nous pas, à mesure que ce rythme se ralentirait, les couleurs

pâlir et s'allonger en impressions successives, encore colorées sans doute, mais de plus en plus près de se confondre avec des ébranlements purs ? Là où le rythme du mouvement est assez lent pour cadrer avec les habitudes de notre conscience, - comme il arrive pour les notes graves de la gamme par exemple, - ne sentons-nous pas la qualité perçue se décomposer d'elle-même en ébranlements répétés et successifs, reliés entre eux par une continuité intérieure ? »

Ainsi le mouvement, être temporel de la réalité, peut être mesurer sans l'arrêter, si on le saisit comme propagation plutôt que comme transport d'un objet séparé :

→ **Henri Bergson, *Durée et simultanéité* (1922), Paris, PUF, 2009, p. 36 :**

« Si la couleur est une réalité, il doit en être de même des oscillations qui s'accomplissent en quelque sorte à l'intérieur d'elle : devrions-nous, puisqu'elles ont un caractère absolu, les appeler encore des mouvements ? D'autre part, comment mettre sur le même rang l'acte par lequel ces oscillations réelles, éléments d'une qualité et participant à ce qu'il y a d'absolu dans la qualité, se propagent à travers l'espace, et le déplacement tout relatif, nécessairement réciproque, de deux systèmes S et S' découpés plus ou moins artificiellement dans la matière ? On parle, ici et là, de mouvement ; mais le mot a-t-il le même sens dans les deux cas ? Disons plutôt propagation dans le premier, et transport dans le second : il résultera de nos anciennes analyses que la propagation doit se distinguer profondément du transport »

L'onde, plus que l'atome ou le corpuscule, devient l'essence de la réalité physique. Ici Bergson se rapproche, plus que de la théorie de la relativité dont il manque les effets les plus novateurs, de la physique quantique, appelée en France à ses débuts « microphysique ». On peut sur ce point rapprocher Bergson du physicien Louis de Broglie, qui n'hésite pas à associer les intuitions du philosophe à sa découverte de la dualité onde-corpuscule :

→ **Louis De Broglie, *Matière et lumière*, Paris, Albin Michel, 1937, p. 255-256.**

« Le réel ne peut pas s'interpréter à l'aide de la pure continuité : il faut en son sein discerner des individualités. Mais | ces individualités ne sont pas conformes à l'image que nous en donnerait la pure discontinuité : elles sont étendues, réagissent constamment entre elles et, fait plus surprenant, il ne paraît pas possible de les localiser et de les définir au point de vue dynamique avec une parfaite exactitude à chaque instant. Cette conception d'individus aux contours un peu flous se détachant sur le fond de la continuité est très nouvelle pour les physiciens et paraît peut-être même assez choquante à certains

d'entre eux ; mais n'est-elle pas assez conforme à celle à laquelle pouvait conduire la réflexion philosophique ? »

Le modèle de l'onde sonore est dès lors le plus pertinent pour penser une mesure de la réalité temporelle. Bergson n'est alors pas si éloigné de Bachelard, dans le sens où la disparition de l'être atomique séparé introduit une mesure mathématique nouvelle, que Bergson qualifierait de temporelle, du réel :

→ **Gaston Bachelard**, « Noumène et microphysique », in *Études*, Paris, Vrin, 1970 p. 23 :

« il faudrait peut-être qu'une métaphysique atomique envisage une interférence de la notion de nombre et de la notion d'ordre. Une somme d'objets concrets peut très bien porter trace des opérations par lesquelles elle a été formée. L'arithmétique ordinaire de l'atome n'est pas nécessairement une simple redite de l'arithmétique cardinale résumée par le langage usuel. »

Le son ne doit pas alors être pensé comme un simple matériau comme un autre, mais la réalité temporelle à partir de quoi toute mesure non artificielle est possible. Contre la modèle visuel, qui nous oblige à repérer des individus bien délimités sur lesquels non pouvons agir, la réalité sonore, plus diffuse, non directement assignable à un point de l'espace, propose une image de la réalité qui concilie la durée bergsonienne et la science moderne :

→ **Henri Bergson**, *La Pensée et le Mouvant*, « La perception du changement » (1911), Paris, PUF, 2009, p. 164 :

« le sens par excellence est celui de la vue, et l'œil a pris l'habitude de découper, dans l'ensemble du champ visuel, des figures relativement invariables qui sont censées alors se déplacer sans se déformer : le mouvement se surajouterait au mobile comme un accident. Il est en effet utile d'avoir affaire, tous les jours, à des objets stables et, en quelque sorte, responsables, auxquels on s'adresse comme à des personnes. Le sens de la vue s'arrange pour prendre les choses de ce biais : éclairer du toucher, il prépare notre action sur le monde extérieur. Mais déjà nous aurons moins de peine à percevoir le mouvement et le changement comme des réalités indépendantes si nous nous adressons au sens de l'ouïe. »

La musique n'est donc plus une simple métaphore, puisqu'elle révèle la mesure temporelle constitutive du réel, non pas seulement par le rythme de la mélodie, mais de par son essence sonore. La musique

spectrale, qui se propose de déployer dans le temps l'intimité harmonique synthétiser dans le son, illustre parfaitement ce cœur de la pensée bergsonienne, qui ouvre la possibilité d'une mesure réelle d'une réalité mesurée. Laissons à Gérard Grisey, compositeur entre autre des Espaces acoustiques, le mot de la fin, lui dont le travail (comme l'a montré Hugues Dufourt dans La musique spectrale. Une révolution épistémologique, Éditions Delatour France, 2014, « Gérard Grisey : la fonction constituante du temps », p. 343-374) offre tant de concordances paradoxales avec Bergson :

→ **Gérard Grisey, *Tempus ex Machina*, p. 103 :**

« L'objet sonore n'est qu'un processus contracté, le processus n'est qu'un objet sonore dilaté. »

Le processus est ce qui mesure et est mesuré dans la réalité qui dure, et c'est cela qui permet de comprendre pourquoi la durée bergsonienne n'est ni une pure abstraction sans événements, ni ne s'oppose complètement à la mesure : on peut battre la mesure de la durée sans perdre sa réalité.

« Prendre la mesure de l'instant dans la philosophie de Gaston Bachelard »

(par Gaëlle Périot-Bled)

De *L'Intuition de l'instant* à la *Dialectique de la durée*, Gaston Bachelard répond à une conception du temps qui l'a beaucoup influencé et qui est celle d'Henri Bergson. Tout en reconnaissant ce qu'il doit à la philosophie bergsonienne, Bachelard cherche à rendre compte d'une expérience de l'instant qu'il considère comme plus immédiate que ne l'est celle de la durée. Dans *L'Intuition de l'instant*, il s'appuie en effet sur la théorie de la relativité d'Einstein et sur *Siloë* de Gaston Roupnel pour remettre en question la durée conçue comme une réalité objective et comme un absolu. A l'inverse, la durée lui semble être une donnée relative, une « construction savante⁴ », qui suppose de faire abstraction des événements de notre expérience. Contre un temps vidé de ses événements, Bachelard nous rappelle à l'expérience du surgissement d'un instant ayant valeur d'absolu, dès lors qu'il est appréhendé à partir de la notion de simultanéité. Et ce que nous proposons de mettre en évidence par la lecture des textes qu'il consacre au temps, c'est ce sens de la mesure qui reste respectueuse de la discontinuité, des « hachures⁵ » de l'expérience temporelle, donc du rythme des instants, sans se rabattre sur la mesure régulière du temps horizontal.

Dans ce contexte que l'on pourrait dire polémique puisqu'il produit l'opposition de la durée bergsonienne et de l'instant bachelardien, la musique apparaît non seulement comme une riche métaphore, mais encore comme le milieu d'une expérience temporelle complexe. Dans la pensée bergsonienne, la référence à la musique intervient souvent comme une manière de faire apparaître le caractère continu de la mélodie⁶. Et certes, il ne viendrait à l'idée de personne de nier l'articulation entre la durée et le temps musical, qu'il soit temps de l'exécution ou temps de l'écoute, ni même de nier que ce temps nous donne la notion de la continuité. Mais Bachelard entend montrer que cette continuité est une construction *a posteriori* qui présuppose une expérience plus fondamentale de l'instant vertical. Sa conception du temps nous semble ainsi soulever deux enjeux principaux: elle tente d'une part de penser le lien entre l'instant et la durée et elle permet d'autre part d'envisager la mesure du temps sous trois formes principales dont nous trouvons des équivalents dans l'écoute musicale et la lecture du poème.

⁴ Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant* (1932), chapitre III, « L'idée du progrès et l'intuition du temps discontinu », Stock, Livre de Poche, Paris, 1992, p.89. Texte 3 de l'exemplaire.

⁵ Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée* (1936), chapitre VII « Les métaphores de la durée », P.U.F., Paris, 2019, p.113. Texte 5 de l'exemplaire.

⁶ Voir sur ce point l'exposé d'Olivier Moulin dans le cadre du séminaire des Rencontres philosophiques de Langres.

Le premier enjeu que nous avons partiellement exposé lors des Rencontres philosophiques de Langres est abordé dans *L'Intuition de l'instant* et développé dans *La Dialectique de la durée*. Dans le premier ouvrage, Bachelard montre en effet comment ce qui dure en nous est « le don d'un instant⁷ » : la durée n'est qu'une « poussière d'instants⁸ », ce qui suppose de définir l'instant présent comme une immobilité qui arrête le flux temporel, et réciproquement de définir le flux temporel comme le produit d'une succession d'instants dont le caractère remarquable commande la reprise et la mémorabilité. Ainsi ne dure que « ce qui a des raisons de durer⁹ ». Mais cette durabilité de certains instants - qui peuvent parfois ouvrir sur la constitution de nouvelles habitudes - est soutenue par des raisons qui ne relèvent d'une approche rationnelle qu'en ce qu'ils sont d'abord d'ordre affectif. « Les grands souvenirs d'une âme, ceux qui donnent à une âme son sens et sa profondeur, on s'aperçoit un jour qu'ils sont en train de devenir rationnels¹⁰ ». Avant de le devenir, ces souvenirs ont été forgés par l'intensité de deux sentiments contraires - par exemple dans l'amour, la simultanéité de la souffrance et de la joie, de la trahison et de la confiance¹¹ - dont la concomitance a permis de les comprendre non comme contradictoires mais comme complémentaires, selon une dialectique que Bachelard décrit comme un progrès - progrès de la souffrance devenue joie, de la trahison devenue confiance - et même comme une sagesse dont il trouve une formulation chez Maeterlinck, dans *Sagesse et destinée*. De là, il suit que la durée définie par Bachelard n'est ni vide ni monotone, mais se trouve chargée de cette complexité souterraine et profonde qui la constitue comme durée. La « durée-richesse » est produite par l'expérience de l'instant et elle se prête à une mesure bien moins plate que ne l'est la mesure de la « durée-étendue¹² ».

Or, c'est du côté de la musique d'orchestre que Bachelard trouve dans *L'Intuition de l'instant* une métaphore intéressante de cette durée-richesse : « Le monde est réglé sur une mesure musicale imposée par la cadence des instants. Si nous pouvions entendre tous les instants de la réalité, nous comprendrions que ce n'est pas la croche qui est faite avec des morceaux de blanche, mais bien la blanche qui répète la croche. C'est de cette répétition que naît l'impression de continuité. Dès lors, on comprend que la richesse relative en instants nous prépare une sorte de mesure relative du temps¹³ ». Le temps tel qu'il nous est donné dans l'expérience de l'écoute musicale est moins un temps continu qu'un temps discontinu. Et la mesure de la durée s'appuie sur cette discontinuité, encore que l'on puisse l'entendre en des sens et sous des formes différentes. En effet, l'usage du métronome en musique correspond à une approche de la mesure qui en fait une scansion régulière et plate que nous pourrions

7 *L'Intuition de l'instant*, *op.cit.* p.34.

8 *Ibid.*, p.33.

9 *Ibid.*, p.94.

10 *Ibid.*, p.91.

11 *Ibid.*, p.94.

12 *Ibid.*, p.47. Texte 4 de l'exemplier.

13 *Idem.*

qualifier d'horizontale. Battre la mesure à l'aide de cet instrument revient à imposer la régularité du nombre au mouvement, selon la définition aristotélicienne du temps : le temps est « nombre du mouvement » et il n'est le mouvement « qu'en tant que le mouvement est susceptible d'être évalué numériquement¹⁴ ». Cependant, cette évaluation numérique agit bien souvent comme une juridiction externe susceptible de nous faire manquer un rythme moins régulier, mais plus vivant. En conséquence, il convient de mettre l'accent sur une autre approche de la mesure du temps, une autre forme d'évaluation, que Bachelard n'est pas le seul à privilégier : en musique, il importe davantage de *suivre la mesure* que de la *battre*. Cette remarque rejoint celle de Rousseau qui opposait, dans l'article « Battre la mesure » du *Dictionnaire de musique*, la battue régulière et par trop appuyée de l'Opéra de Paris à cette énergie plus souple et plus subtile - parce qu'immanente à l'air musical - des opéras italiens¹⁵.

Mais la battue n'est plus aujourd'hui ce marquage du temps par des coups de bâton que Rousseau trouvait si pesants. Elle renvoie plutôt aux gestes d'un chef d'orchestre, qui vont de la levée à la battue proprement dite. Or, la battue du chef d'orchestre ne saurait guère être assimilée à la scansion du temps par le métronome : Bachelard distingue entre la cadence mécanique de la battue du métronome, qui nous place dans un temps mathématique aux intervalles réguliers, et la cadence que suit le chef d'orchestre et qu'il soutient par des gestes, certes directifs, mais produits par les instants musicaux eux-mêmes dont les intervalles ne sont pas fixes. Le chapitre sur « Les métaphores de la durée » dans *La Dialectique de la durée* qui oppose ainsi « le mécanisme bien réglé¹⁶ » du métronome qui n'est qu'un « compte-fils¹⁷ » à ce signal du « maître des allures¹⁸ » qu'est le chef d'orchestre. Son rôle est « de rendre plus conscient l'effort de corrélation des instruments¹⁹ », sans que l'on sache par avance « si ce qui entraîne est le rythme vif ou le rythme lent, précisément parce que c'est la coopération qui détermine l'entraînement²⁰ ». Aussi retrouve-t-on l'opposition entre la mesure que l'on bat et la mesure que l'on suit, avec une valorisation de cette dernière mesure qui semble émaner de la musique elle-même. La mesure du temps musical par le chef d'orchestre ne correspond plus à une plate horizontalité: elle signale par le geste de levée une verticalité qui structure une pièce musicale.

14 Aristote, *Physique*, IV, 6, 219b, trad. J.Barthélémy Saint-Hilaire, P.Mathias, Agora Pocket, Paris, 1990, p.307.

15« L'Opéra de Paris est le seul théâtre de l'Europe où l'on *batte la Mesure* sans la suivre; partout ailleurs, on la suit sans la *battre*. » Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in *Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Gallimard, Pléiade, Paris, 1995, p.663.

16 *La Dialectique de la durée*, *op.cit.*, p.122.

17 *Ibid.*, p.117.

18 *Ibid.*, p.122.

19 *Ibid.*, p.123.

20 *Idem*. La mesure pouvant aussi être perdue ou rompue, il y aurait beaucoup à dire sur le dialogue qui s'instaure, ou ne s'instaure pas, entre les instrumentistes et la partition qui contient déjà des mesures du temps musical.

A ces deux manières d'envisager la mesure du temps, il convient d'en ajouter une troisième qui est de nature plus purement qualitative que la première - qui était strictement quantitative - et que la seconde - que l'on pourrait considérer comme un mixte de quantité et de qualité. Au-delà de l'opposition entre *battre la mesure* et *suivre la mesure*, ou peut-être en deçà si l'on suit Bachelard qui en fait une expérience plus immédiate que celle de la succession des instants dans la durée, il nous faut *prendre la mesure* de l'instant. Cela suppose de ne plus nous situer sur la ligne horizontale du temps, sur ce fil lisse et presque abstrait que viennent ponctuer mécaniquement les battements du métronome, ni sur cette ligne plus animée de vie que suit le chef d'orchestre, mais qui garde l'horizontalité d'un déroulement continu. Prendre la mesure de l'instant, c'est produire une forme d'évaluation d'un temps vertical qui coupe court l'orientation de nos activités et l'attente que nos habitudes conditionnent. L'instant ainsi mesuré est un instant qui surgit et nous dépasse lorsqu'il y a rupture dans notre écoute ; il est aussi celui auquel *nous nous mesurons*, auquel nous nous hissons lorsque les émotions qu'il génère sont intenses. Prendre la mesure de l'instant, c'est se déprendre de l'horizontalité des habitudes, qui ont elles-mêmes été originellement instituées par la répétition d'instant féconds. Par conséquent, selon Bachelard, il faudrait que le musicien comme l'auditeur aient vécu cette expérience de la discontinuité pour découvrir le rythme propre d'une mélodie et appréhender plus authentiquement la mesure musicale.

Ce troisième sens de la mesure est celui que Bachelard met en évidence en théorisant la notion d'instant vertical en poésie. Nous disions plus haut que la concomitance de deux sentiments contraires était à l'origine de la mémorabilité de certains instants. Or, c'est sur fond de cette expérience que le poète écrit, comme le souligne cette phrase de Baudelaire: « Tout enfant, j'ai senti dans mon coeur deux sentiments contradictoires: l'horreur de la vie et l'extase de la vie²¹ ». Et Gaston Bachelard de commenter : « Les instants où ces sentiments s'éprouvent ensemble immobilisent le temps (...). Ils enlèvent l'être en dehors de la durée commune. Une telle ambivalence ne peut se décrire dans des temps successifs, comme un vulgaire bilan des joies et peines passagères²² ». Aussi est-ce dans le « temps arrêté²³ » du grand poème, dans ce « temps qui ne suit pas la mesure du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve » que Bachelard voit le lieu des antithèses et d'une dialectique de l'instant poétique. Le poète refuse les cadres sociaux, phénoménaux et vitaux de la durée ; il arrête le temps horizontal par la brutalisation de la syntaxe qui met des « cailloux dans le ruisseau²⁴ » prosodique chez Mallarmé ou par les correspondances baudelairiennes qui tiennent ensemble « la nuit et la lumière » dans un poème devenu « instant stabilisé²⁵ ». Le poème atteint ainsi un degré de concentration qui peut être extrême, il parvient

21 Charles Baudelaire, *Mon Coeur mis à nu*, cité par Gaston Bachelard, in « Instant poétique et instant métaphysique », *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.*, p.109.

22 *Idem.*

23 Gaston Bachelard, *Instant poétique et instant métaphysique* (1939), in *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.*, p.104.

24 *Ibid.*, p.106.

25 *Ibid.*, p.107.

à une vibration que le poète parvient à stabiliser dans la page. Et si nous avons pris pour exemple, lors de la seconde séance du séminaire, le poème de Mallarmé *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, c'est parce qu'il redouble sur le plan spatial, par le travail typographique, ce qui se joue sur le plan temporel.

Or ce complexe de sentiments contraires qui fait toute la hauteur ou la profondeur du poème, n'est-ce pas l'équivalent de la tension qui se joue et se fabrique entre le passé et l'avenir? Nous avons dit que l'instant vertical faisait le vide autour de lui, s'extrayait de l'écoulement horizontal du temps, surgissait, jaillissait même, selon Bachelard. Mais qu'est-ce que ce vide qui isole l'instant du flux de la durée sinon la poussée du passé vers le passé et de l'avenir vers l'avenir, soit le surgissement du présent qui perce la ligne horizontale comme un objet émergeant perce la surface de l'eau en repoussant de part et d'autre la masse des liquides pour remonter puissamment au-dessus de la surface? La métaphore de l'eau est ici bien parlante. Mais en sortant des métaphores et en retrouvant l'expérience vécue, on pourra donner une pertinence à cette analyse en disant que les instants qui font date, ceux que l'on garde longtemps en mémoire, font office de points de référence de l'avant et de l'après, de l'antérieur et du postérieur. C'est ce qui se passe quand on dit que « plus rien n'est comme avant », car il y a un avant et un après des grands bouleversements, de sorte qu'il nous est possible de situer très exactement l'instant qui est origine de la bascule, en décrivant par exemple en termes précis et circonstanciés la phrase qui a, en cet instant-là été dite, le lieu que nous occupions dans l'espace, le visage de celle ou de celui qui l'a alors prononcée, l'impression fugace et forte qu'elle a produite en nous. En somme, dans le vécu, l'instant vertical structure effectivement le temps, en séparant le passé, le présent et l'avenir ; et il y a bien des instants qui poussent le passé vers le passé, qui l'appellent à une caducité que nous ne lui connaissions pas, et qui ne permettent plus de prédire ce que sera l'avenir.

Certes, la discontinuité n'est pas telle que la ligne du temps serait effectivement rompue car certaines habitudes de pensée, de geste et d'action, d'émotion même, contribuent à maintenir le maillage. Bachelard décrit plutôt ces instants comme des « noeuds » sur « le fil du temps²⁶ » que comme la rupture de ce fil. Mais si on se rappelle que ce fil du temps est lui-même l'effet ou le produit de noeuds passés que l'on ne perçoit plus, qui ont été rétrospectivement lissés, on ne saura plus dire comme une évidence que la continuité est première, que la durée est une donnée primordiale : on dira plutôt qu'une théorie de la durée ne peut pas évacuer l'instant. Réciproquement, faire de l'instant une donnée première serait passer à côté de l'expérience temporelle et il serait schématique d'opposer simplement à la durée bergsonienne une théorie de l'instant bachelardien. Ce serait d'ailleurs négliger la convergence possible des thèses de Bergson dans *Durée et simultanéité* et de Bachelard dans la *Dialectique de la durée*, convergence qu'il conviendrait de mieux étudier. Toujours est-il qu'il n'est pas si simple de dire ce qui, de la durée et de l'instant, est ontologiquement premier. Contre un primat de l'instant, on dira qu'on ne fait pas de noeud sans fils, mais contre un primat de la durée, on répondra qu'on ne file pas sans trouver des points de croisement. Et là est peut-être le travail que Bachelard cherchait à mettre au jour : non l'opération de

26 *La Dialectique de la durée*, op.cit., p.67.

compte-fils, mais le travail du « métier à tisser » produisant le « tissu temporel²⁷ ». Or, tout travail de tissage suppose de croiser des perpendiculaires, de renforcer un fil par le croisement d'un autre fil venu d'un axe divergent, pour lui donner une épaisseur et en faire une surface. De même, si l'on reprend la métaphore du noeud proposée par Bachelard, on ne fait pas de noeud sans invertir la direction d'un fil ou d'une corde, sans l'infléchir dans une ligne courbe qui est peut-être le plus court chemin pour que se dynamise le vécu. C'est par l'entrelacs de l'horizontale et de la verticale que l'épaisseur de l'expérience temporelle se fabrique.

Prendre la mesure de l'instant, c'est donc se replacer dans un temps où se séparent le passé et l'avenir, où l'instant fait le vide autour de lui, où le son semble surgir sur fond de silence, où le mot du poète jaillit comme ce premier mot qui condense des sentiments contraires. Et la lecture des textes de Bachelard nous a conduit à identifier trois sens de la mesure qui s'articulent selon deux mouvements successifs :

- L'un cheminant du métronome qui *bat la mesure* comme un simple « compte-fils » - image de la mesure mathématique du temps - au chef d'orchestre qui *suit la mesure* d'un rythme dans lequel doivent coïncider, se synchroniser la mesure d'une oeuvre musicale et la corrélation des instrumentistes.
- L'autre passant de la cadence des instants dans la musique à ce temps arrêté qu'est l'instant vertical dans le poème et dont il s'agit de *prendre la mesure*.

Mais une remarque finale s'impose : cette dernière mesure relève à la fois de la *prise* et de la *déprise*. La mesure qui semble intéresser Gaston Bachelard est celle d'un instant qui crée la diffraction des temps passé et futur, et qui s'impose à nous au point de nous faire lâcher prise avec la linéarité du temps commun. Ce lâcher-prise s'exprime dans *L'Intuition de l'instant* par une expérience de l'instant décrite comme « nonchalante²⁸ » et dans *La Dialectique de la durée* par la recherche d'un état lyrique propre à la poésie. Car l'expérience de l'instant dont nous prenons la mesure grâce à la poésie s'adosse à un refus de la course du temps pour trouver refuge dans l'immobilité qui est propre au poème. C'est ainsi que nous pouvons comprendre l'expression de « repos vibré²⁹ » que Bachelard emploie et qui définit l'état que vise sa « propédeutique à une philosophie du repos³⁰ ».

²⁷ *Ibid.*, p.117-118.

²⁸Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, *op.cit.*, p.34. Texte 2 de l'exemplier.

²⁹Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*, *op.cit.*, p.125.

³⁰*Ibid.*, Avant-Propos, p.V.